

# Las razones del filósofo: Stanley Cavell y el medio cinematográfico

PABLO ECHART

198

**Stanley Cavell ha sido tradicionalmente** considerado como un excéntrico en el panorama filosófico estadounidense de la segunda mitad del siglo XX. En los últimos años, sin embargo, se advierte una proliferación de volúmenes que interpretan su quehacer que, de ser minusvalorado e incomprendido, resulta a la postre una de las alternativas más distinguidas al agotamiento de la filosofía analítica. Cavell abandona la incómoda posición a la que parecía abocado, bien ilustrada por Richard Rorty cuando, a finales de los años ochenta, afirmaba que este profesor de la Universidad de Harvard era entre los profesores de filosofía “lo que Harold Bloom entre los profesores de inglés: el menos defendido, el de mayor coraje, el más vulnerable”<sup>1</sup>. Cavell, atento a las múltiples convergencias de la filosofía con otras disciplinas académicas y con diversas manifestaciones del arte y la cultura popular, ha concedido un lugar central al cine en su obra filosófica, lo que le distingue a su vez de sus principales colegas estadounidenses<sup>2</sup>. La edición reciente de nuevos —y viejos— trabajos de Cavell en esta área contribuye a entender las líneas maestras que guían su atención por el cine y que aquí trataremos de recoger, al menos sucintamente.

1. RICHARD RORTY: “The Philosophy of the Oddball”, *The New Republic*, junio 19, 1989, pág. 38.

2. Véase HILARY PUTNAM: “Preface”, en TED COHEN, PAUL GUYER y HILARY PUTNAM (eds.): *Pursuits of Reason*, Lubbock (Texas), Texas Tech University Press, 1993, pág. xi.



*Adam's Rib (La costilla de Adán, G. Cukor, 1949)*

## LA IMPORTANCIA DEL CINE EN LA OBRA DE CAVELL

En concreto, Cavell ha dedicado una atención exclusiva al cine en tres libros: *The World Viewed* (1971), *Pursuits of Happiness* (1981) y *Contesting Tears* (1996)<sup>3</sup>. El primero constituye una ontología del medio cinematográfico y los dos siguientes se refieren a géneros del Hollywood clásico, en concreto, a ciertas películas canónicas de la comedia romántica y del melodrama. A esta nómina cabe añadir la compilación de artículos y ensayos que ha dedicado al medio y a sus manifestaciones a lo largo de veinticinco años, recogida por William Rothman en *Cavell on Film* (2005): un volumen que muestra también cómo Cavell, además de reivindicar el cine clásico americano, encuentra material para la reflexión en autores y filmes de otras latitudes, épocas y estilos. Es preciso apuntar igualmente la significativa extensión que dedica al cine en los volúmenes *Themes Out of School* (1984), donde desarrolla aspectos relativos a la naturaleza del medio y a la comedia romántica, y en *Cities of Words* (2004). Este último trabajo puede entenderse como una relectura de sus aportaciones al estudio de la comedia romántica y del melodrama clásico. El volumen, que es fruto de un curso universitario, sitúa estas películas bajo el prisma de la filosofía moral, lo que resulta muy iluminador para el propósito de este artículo, puesto que ayuda a comprender las últimas razones del interés de Cavell por estas películas del Hollywood clásico.

Pero conviene remontarse a los orígenes: la primera incursión de Cavell en el cine se plasmó en *The World Viewed*, una ontología del medio cinematográfico situada en la estela del realismo de Bazin y suscitada por la vieja cuestión filosófica de lo que cabe conocerse sobre el mundo externo. El filósofo encuentra en el teórico francés y en Panofsky —la otra figura que alienta la escritura del libro— firmes asideros para alcanzar la convicción de que el sustrato fotográfico del cine permite a este establecer una relación con la realidad sin precedentes en las demás artes. De esta forma, el cine, como la fotografía, logra satisfacer el deseo humano de “escapar de la subjetividad y de la soledad metafísica”. Junto con esta vuelta de tuerca que Cavell imprime a la tradición realista, conviene señalar otro aspecto puesto de relieve ya por William Rothman y Mariane Keane, que han glosado el volumen en *Reading Cavell's The World Viewed* (2000). Entienden estos autores que la mayor y más singular aportación de Cavell descansa en el método empleado en la investigación, a su vez causa principal de la falta de atención que se le ha dispensado durante décadas: escrito en 1971, en un momento en el que en Estados Unidos se incorporan a los estudios cinematográficos los aparatos teóricos del estructuralismo y la semiología, no hay espacio para un trabajo enraizado e impulsado, como es el caso,

3. En esta misma publicación quedó perfilada ya una mirada de conjunto a los dos últimos libros. Véase PABLO ECHART: “Una aproximación firme y transgresora a la comedia y el melodrama del Hollywood clásico”, en *Archivos de la Filmoteca*, n. 33, octubre 1999, págs. 180-183.

*Bringing Up Baby (La fiera de mi niña, H. Hawks, 1938)*

4. Para la explicación del método cavelliano, véase WILLIAM ROTHMAN y MARIAN KEANE: *Reading Cavell's The World Viewed*, Detroit, Wayne State University Press, 2000, págs. 9-32.

5. Carroll mide bien los aciertos del libro, así como los problemas de distinta índole que plantea. Véase NOËL CARROLL: "Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 41, n° 1, otoño 1982, págs. 103-106.

por la propia experiencia que el autor tiene de las películas. En *The World Viewed*, el estudio del medio y la propia experiencia de presenciar el cine convergen, y la subjetividad es reivindicada como alternativa a los paradigmas científicos dominantes para conocer el medio con propiedad<sup>4</sup>.

Tras esta ontología, que es también una fenomenología, Cavell deriva hacia los estudios de género, en los que, haciendo propias las enseñanzas de su admirado Ralph Waldo Emerson, deja que su intuición tenga un papel protagonista al aproximarse a las películas. Guiado por su genio —por utilizar una terminología afín al

autor que estudiamos— publica *Pursuits of Happiness*, que hoy, veinticinco años después, sigue siendo una referencia fundamental para conocer la poética de la mejor comedia romántica del Hollywood de los años treinta y cuarenta. En esta compilación de "lecturas" críticas de siete comedias maestras, Cavell exhibe una astucia nada común, y sus consideraciones resultan a menudo delicadas, convincentes y autorizadas, como bien apuntara en su día Noël Carroll<sup>5</sup>. Esta sagacidad, con la que ilumina la verdadera dimensión estética de unas comedias asociadas tradicionalmente a la *screwball comedy*, permite poner entre paréntesis o al menos relativizar las repetidas objeciones que se han hecho sobre este trabajo (así como sobre el posterior *Contesting Tears*), y que *grasso modo* podrían sintetizarse en: la caída en abusos interpretativos, en parte por desatención a la bibliografía académica existente; la derivación de la crítica —con la consiguiente pérdida de referencia del objeto de estudio— hacia unas meditaciones filosóficas





*It Happened One Night* (Sucedió una noche, F. Capra, 1934)

de dudosa pertinencia; un estilo asistemático, impresionista y poco riguroso (a lo que seguramente contribuye el hecho de que se trata de una colección de ensayos publicados antes en diversos *journals*); y la débil argumentación esgrimida tanto para afirmar el nacimiento de un nuevo género como para delimitar las películas que lo conforman.

Sobre este particular Cavell sostiene que *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*, F. Capra, 1934), *The Awful Truth* (*La pícara puritana*, L. McCarey, 1937), *Bringing Up Baby* (*La fiera de mi niña*, H. Hawks, 1938), *His Girl Friday* (*Luna nueva*, H. Hawks, 1940), *The Philadelphia Story* (*Historias de Filadelfia*, G. Cukor, 1940), *The Lady Eve* (*Las tres noches de Eva*, P. Sturges, 1941) y *Adam's Rib* (*La costilla de Adán*, G. Cukor, 1949) constituyen el núcleo de un género al que denomina *remarriage comedies*, que traduciríamos como

6. La primera de estas acepciones se recoge en la traducción al castellano de *Pursuits of Happiness: La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial*, Barcelona, Paidós, 1999. La segunda es apuntada por MIGUEL MARIAS en *Leo McCarey* (Nickel Odeon Dos, Madrid, 1999). Y la tercera, la recojo en PABLO ECHART: *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Cátedra, 2005.

7. Para este y otros rasgos, véase STANLEY CAVELL: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, The



Chicago University Press, 1996, págs. 83-85.

8. Esta concepción del género no está lejos de los “parecidos familiares” de Wittgenstein, filósofo primordial para Cavell. Para la distinción entre ambos tipos de género, véase STANLEY CAVELL: “The Fact of Television”, en *Themes Out of School*, San Francisco, North Point Press, 1984, págs. 235-268, y en concreto, págs. 242 y 245-248. Para la distinción de las *remarriage* de la *screwball*, véase STANLEY CAVELL: *Cities of Words*, Cambridge Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 2004, págs. 150-153.

comedias de enredo matrimonial, o de reconquista, o de reconciliación matrimonial<sup>6</sup>. A su vez, los aspectos melodramáticos que afloran en estas comedias (el primero de los cuales se advierte en las manchas de villanía reconocibles en los protagonistas masculinos)<sup>7</sup> le llevan a centrar su atención en *Contesting Tears* en cuatro filmes emblemáticos del melodrama del Hollywood de los años cuarenta, a los que rebautiza con el membrete del *Hollywood melodrama of the Unknown Woman* (*melodrama de la mujer desconocida*): se trata de *Stella Dallas* (K. Vidor, 1937), *Now, Voyager* (*La extraña pasajera*, I. Rapper, 1942), *Gaslight* (*Luz de gas*, G. Cukor, 1944) y *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de una mujer desconocida*, M. Ophuls, 1949).

Este afán por distinguir a estas comedias y melodramas de sus categorías genéricas habituales —las *screwball comedies* y los *women's films*— obedece a que Cavell entiende que dichas etiquetas impiden apreciar la verdadera altura estética de estas películas producidas entre 1934 y 1949, a las que considera como obras maestras del cine. Y si lo son, se debe en parte a que no comparten una serie de características dadas *a priori* —lo que Cavell llama “género como ciclo” (*genre-as-cycle*), y donde podrían incluirse la *screwball*, el musical, etc.— sino que cada una de ellas aporta ciertas “variaciones” sobre sus compañeras de grupo: por ejemplo, *It Happened One Night* no conduce a la pareja a un “mundo verde” —Connecticut en estas comedias—, pero la ausencia de esta característica común es sustituida por el protagonismo que su relación toma en el viaje por carretera. Esta sería una estrategia empleada para desmarcarse de la serialización típica de los géneros de Hollywood, y una forma de hacer que un género se refina de forma constante: reconocible en unas características nucleares, el género se enriquece con las variaciones que cada película aporta en forma de “compensación o compensaciones” por las características que rechaza respecto a sus compañeras. De esta forma, las películas constitutivas de las *remarriage comedies* y de los *melodramas de la mujer desconocida* ofrecen nuevas revelaciones sobre el género y contribuyen a explorar las posibilidades del medio cinematográfico, por lo que Cavell se refiere a ellas como “géneros como medio” (*genre-as-medium*)<sup>8</sup>. De esta forma, y siendo fundamentalmente estudios de género, tanto *Pursuits of Happiness* como *Contesting Tears* avanzan en la exploración de aspectos tratados en *The World Viewed* referidos a la naturaleza del medio.



*The Awful Truth* (La pícara puritana, L. McCarey, 1937)

La elección de estas comedias y melodramas no es azarosa, sino que el filósofo descubre en ellas una familiaridad: ambos géneros estarían hermanados en la medida en que los melodramas de la mujer desconocida “derivan” de las comedias al presentar cualidades opuestas en los planos narrativo —roles de ciertos arquetipos, ausencia de determinados espacios, distinta concepción del tiempo, etc.— y temático. Sobre todas ellas, el filósofo sintetiza así el principal punto de encuentro y de separación entre ambos géneros:

9. STANLEY CAVELL: *Cities of Words*, op. cit., pág. 108.

10. En esta ocasión no aparece *Bringing Up Baby* entre las comedias, y sí en cambio *Mr. Deeds Goes to Town* (El secreto de vivir, F. Capra, 1936). Cavell se decanta por la película de Capra porque no es una *remarriage*

*El factor constante entre los géneros es que las mujeres de los melodramas deben ser entendidas también en términos de perfeccionismo moral, y la contradicción principal de los melodramas respecto a las comedias es que la mujer busca su yo inalcanzado pero alcanzable en un lugar distinto del matrimonio<sup>9</sup>.*

Cavell observa entre los dos géneros un vínculo con la tradición filosófica y moral en la que él mismo se reconoce, y cuyo centro de gravedad descansa sobre Emerson. Esta conexión se hace particularmente explícita en *Cities of Words*, donde nuevas consideraciones sobre las mismas comedias<sup>10</sup> y melodramas vienen intercaladas junto a análisis de filósofos y autores relevantes para Cavell desde el punto de vista de la filosofía moral, en una nómina que se extiende de Platón a Rawls (con quien discrepa en la lectura de Emerson). En cuanto a las películas, Cavell sostiene que heredan preocupaciones comunes de índole moral inspiradas en el escritor trascendentalista, lo que bastaría para considerarlas como manifestaciones culturales de primer orden y, cabe añadir con Rothman, como configuradoras del mismo proceder filosófico de Cavell, quien encuentra en estas películas raigambre con una tradición filosófica que considera desestimada en las aulas estadounidenses<sup>11</sup>. Todas esas preocupaciones pueden ser amparadas bajo el común denominador del “perfeccionismo moral” (*moral perfectionism*) y tienen que ver fundamentalmente, como veremos después, con la cuestión de la identidad, con perseguir permanentemente y en palabras de Emerson, un “yo inalcanzado pero alcanzable”. Aunque Cavell ha dedicado muchas páginas a esta cuestión, la siguiente cita puede servir para enfocarla:

*El perfeccionismo tiene algo que ver con ser fiel a uno mismo (...), con el cuidado de uno mismo, y por tanto con una insatisfacción, y a veces desesperación, con el yo tal y como está; por tanto tiene algo que ver con un progreso del cultivo personal y con la presencia de un amigo o de alguien cuyas palabras tienen el poder de ayudar a guiar dicho progreso. Los románticos hablaban de la idea de llegar a ser el que eres<sup>12</sup>.*

Más allá de una cinefilia dada por supuesta y de ciertas conexiones autobiográficas (más evidentes, si cabe, en el desenlace de *Contesting Tears*), el interés de Cavell por la naturaleza del medio y por las películas responde a su constitución

comedy, con la que sin embargo comparte ciertos rasgos identitarios. Págs. 195-196 y 206.

11. WILLIAM ROTHMAN: “Introduction”, en *Cavell on Film*, Albany, State University of New York Press, 2005, pág. xxii.

12. STANLEY CAVELL: “The Good of Film”, en *Cavell on Film*, op. cit., pág. 336.



como una parte fundamental de un proyecto filosófico de corte humanista<sup>13</sup> en el que viene trabajando desde finales de los años sesenta, y del que formaría parte dicho perfeccionismo moral. Un proyecto que podría definirse como la convivencia del hombre con el escepticismo.

## CINE Y ESCEPTICISMO

206

Esta empresa es tanto filosófica como moral. De hecho, consiste fundamentalmente en una doctrina de la virtud, y no en una respuesta a un embrollo intelectual. El escepticismo trasciende la cuestión epistemológica de los límites del conocimiento para afectar al hombre de manera radical. Lo que está realmente en juego, y a esto se refiere Cavell cuando habla de la amenaza escéptica, es aprender a convivir con las limitaciones propias de la condición humana.

El hombre, perpetuamente insatisfecho de su condición, siente la tentación continua de emanciparse, de rechazar su finitud, y alimenta el impulso escéptico de aspirar “a estar fuera de nuestra piel”<sup>14</sup>. Cavell, en sintonía con Kierkegaard<sup>15</sup>, muestra la necesidad que el hombre tiene de “abrazar lo humano” frente a la tentación permanente de repudiar la propia humanidad, sea por exceso (en los distintos intentos de trascender la condición humana, de querer ser como dioses) o por defecto (en las múltiples formas que el hombre encuentra para rebajar su dignidad y situarse en lo “infrahumano”). Esto significa que el hombre, permanentemente dividido entre lo que es y lo que puede llegar a ser, debe *decidir* ser hombre, y que tiene la alternativa de rechazar la condición que le es propia. El reto no consiste en eliminar la tentación escéptica sino en aprender a convivir cortésmente con ella, con los conflictos que plantea<sup>16</sup>. No se trata de resignarse



13. El proyecto cavelliano aspira a “rehumanizar” la filosofía, a recuperar su atención primordial por el hombre y la vida cotidiana. En el deseo de que el quehacer filosófico sea relevante para la propia vida, Cavell se distancia tanto de posturas dogmáticas como de escepticismos pesimistas: la filosofía se sitúa en el ámbito de los progresos parciales y realistas. De acuerdo con Wittgenstein, para Cavell la filosofía es esencialmente una *búsqueda*: lo suyo es apuntar



nuevos modos de pensar y direcciones hacia respuestas, atinar en el planteamiento de las preguntas, descubrir e indagar problemas, pero no pretender establecer teorías o afirmaciones irrefutables.

14. HILARY PUTNAM: "Preface", *op. cit.*, pág. viii.

15. Para la influencia de Kierkegaard en Cavell, véase RONALD L. HALL: *The Human Embrace. The Love of Philosophy and the Philosophy of Love: Kierkegaard, Cavell, Nussbaum*, University Park, Pennsylvania

to" (*acknowledge*), Cavell postula una peculiar apertura hacia los otros, que encuentra su reverso en un rechazo o elusión (*avoidance*) de sus demandas sobre nosotros. Cavell ilustra con frecuencia este fracaso acudiendo a las tragedias de Shakespeare<sup>18</sup>, en las que abundarían personajes narcisistas (como Otel o Lear) que, encerrados en la aspiración vana de ser autosuficientes, evitan las apelaciones que se hacen sobre ellos: su problema no es de conocimiento sino de *reconocimiento*, de aceptar lo que ya saben, de ver lo que está delante de sus ojos<sup>19</sup>. Tampoco está aquí Cavell lejos de la consideración que Kierkegaard hace del esteta como "espectador" que evita comprometerse con la realidad que le circunda.

El estudio de las comedias de reconquista y de los *melodramas de la mujer desconocida* enlaza con esta preocupación<sup>20</sup>. En ambos casos se presentan personajes y modelos narrativos que responden afirmativamente ante la amenaza del escepti-

ante las propias limitaciones, sino —como felizmente ilustrarán las comedias matrimoniales— de adoptar una "fe existencial" ante las mismas: solo desde el reconocimiento de la propia fragilidad podrá el hombre acceder a una existencia plena, a una comunión profunda con el mundo<sup>17</sup> y los otros.

Una dimensión primordial del escepticismo, al que Cavell denomina el "escepticismo de las otras mentes" (*other minds skepticism*), se refiere a las relaciones interpersonales. Con el término "reconocimien-



*Bringing Up Baby* (La fiera de mi niña, H. Hawks, 1938)

cismo, si bien las comedias lo hacen de una forma más amable. Si el héroe trágico sucumbe por su incapacidad de aceptar los límites humanos, el héroe cómico y la heroína del melodrama de la mujer desconocida ejemplifican a aquellos que son capaces de convivir con el escepticismo.

En el ensayo "What Becomes of Things on Film?" (1978), Cavell recuerda que la lógica de la comedia muestra cómo el hombre es capaz de triunfar aun en las peores situaciones, y que su destino es encontrar la felicidad. *Pursuits of Happiness* continúa por estos derroteros: las comedias románticas dan una solución al problema de la identidad en un reconocimiento que tiene como emble-

State University Press, 2000, págs. 87-126.

16. "Cavell ha repetido que la guerra entre nuestros impulsos escépticos y antiescépticos no puede y no debe tener un ganador. El propósito de Cavell no es 'curarnos' de nuestros conflictos sino enseñarnos a vivir cortésmente (y agradecidamente) con ellos". HILARY PUTNAM: "Preface", *op. cit.*, pág. ix.

17. Al referirse a la relación del

hombre con el mundo, Cavell aplica la noción de “escepticismo del mundo externo” (*external world skepticism*). Dentro de esta categoría se incluye, según se ha esbozado antes, *The World Viewed*. Cavell dice que una película es una “imagen en movimiento del escepticismo” para indicar que el cine es capaz de presentar la realidad, pero una realidad que ya no existe, que es presentada en su ausencia.

18. Un libro específico está dedicado a esta materia:

*Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. Una notable síntesis puede leerse en MICHAEL FISCHER: *Stanley Cavell and the Literary Skepticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, págs. 81-87, donde también aborda la presencia del escepticismo en las *remarriage comedies*.

19. RUSSELL B. GOODMAN: *American Philosophy and the Romantic Tradition*, op. cit., págs. 28-29.

20. Es significativo también que dedique un capítulo en su obra al melodrama cinematográfico, así como en *Cities of Words*, a *La bestia en la jungla*, la novela corta de Henry James: nociones capitales de la filosofía moral de Cavell (reconocimiento y elusión) entroncan con los fundamentos morales de la ficción jamesiana, donde se “concibe la vida como una lucha contra el mal. Y el mal es no ser, no aceptar los peligros y los compromisos de la condición humana”. Marcher, el protagonista masculino, engrosaría la nómina de la

ma el matrimonio; un matrimonio que no debe entenderse en un sentido estricto, sino esencialmente como una alegoría de la amistad entre hombre y mujer, gracias a la cual ambos pueden encontrar el camino que les es propio<sup>21</sup>. Alcanzar una identidad personal más plena y satisfactoria solo es posible, en las comedias, cuando se reconoce, con las imprevisibles consecuencias que ello acarrea, la presencia del otro en la propia vida, en una comunión de cuerpo y mente que expresa una profunda intimidad y que al mismo tiempo preserva la alteridad. Bien es cierto que dicho reconocimiento es el resultado de un proceso turbulento de mutua adaptación, de ahí que Cavell hable de las “guerras amorosas de las comedias como pugnas por el reconocimiento”<sup>22</sup>. Cavell aprecia en estas uniones una celebración de la repetición y una devoción por la vida cotidiana —enfatisa la importancia de la aventura: solo con un compañero adecuado se puede vivir el presente con intensidad—, que es cuestionada por la amenazadora presencia del divorcio. Para estas parejas, el divorcio es tanto una opción moral plausible como una amenaza necesaria (la forma en la que cuaja el problema escéptico). Para Cavell, el divorcio se constituye como condición de posibilidad del matrimonio, de forma que todo matrimonio es un rematrimonio en la medida en que la pareja decide renovar su unión día a día<sup>23</sup>. El divorcio —como los celos en Shakespeare, dirá Cavell— constituye el detonante que obliga a preguntarse por qué la pareja debe mantenerse unida, qué legitima su unión. Y la respuesta la encuentra en la voluntad permanente de la pareja de renovar su unión:

*Una idea indicativa tanto de las comedias, donde el matrimonio es aceptado, o rechazado, y de los melodramas emparentados, donde el matrimonio es de hecho rechazado, es que nada legitima o ratifica el matrimonio —ni el Estado, ni la Iglesia, ni el sexo, ni el género, ni los niños— aparte de la buena voluntad de reafirmación, es decir, del remarriage (las películas comienzan o sitúan en el clímax la amenaza del divorcio), y lo que hace del matrimonio algo merecedor de ser reafirmado es una devoción diurna que incluye amistad, juego, sorpresa y una educación mutua, todo ello expresado en la forma de la pareja de conversar entre sí, que expresa una intimidad de comprensión a menudo incomprensible para el resto del mundo*<sup>24</sup>.

En el esquema de Cavell, el melodrama ocupa un lugar intermedio entre la comedia y la tragedia. Como ha quedado apuntado, Cavell entiende que el *melo-*

*drama de la mujer desconocida* deriva de la *remarriage comedy* al desarrollar sus características más oscuras y al ofrecer una versión en negativo de sus temas y estructuras<sup>25</sup>. Las más significativas serían el rechazo o fracaso del matrimonio y la ausencia de una conversación fértil entre la pareja, que deja paso a una ironía que aísla a la mujer, “desconocida” para sus compañeros en sus anhelos y necesidades más profundos. La relación de la pareja, por tanto, ya no se configura como una articulación adecuada para alcanzar la felicidad mutua, sino como una esfera que desencadena sobre la mujer violencia e incompreensión, resultados del afán del hombre por evitar reconocerla. En esta tesitura, la superación del escepticismo se vislumbra cuando la mujer toma la alternativa de emprender por sí misma una búsqueda de la autenticidad, una aspiración a dominar la propia existencia. Esta apertura de la heroína a encontrarse con su verdadero yo al margen de un compañero, que encuentra en Nora de *Casa de muñecas* un referente indiscutible, cifra la felicidad en un ámbito de soledad aceptado por ella, que de alguna forma le relaciona con una realidad trascendente. El destino de las “mujeres desconocidas” resulta inequívocamente agri dulce, como no puede ser de otro modo al hacerse coincidentes las experiencias de soledad y de plenitud:

210

*La integridad se encuentra en no querer rendirse a un matrimonio infeliz solo para cumplimentar la fantasía de un matrimonio romántico. Y en esto, ellas encuentran cierta medida de la felicidad. Para ellas (...) esta es razón suficiente para sonreír entre las lágrimas*<sup>26</sup>.

En estos procesos de búsqueda identitaria, no es de extrañar la importancia que Cavell concede a la “metamorfosis” en los melodramas y a la “educación” en las comedias. En cuanto a los primeros, el ejemplo más nítido se aprecia en *Nom, Voyager*, donde el asombroso cambio de aspecto y vestuario que experimenta el personaje de Bette Davis se presenta como un tropo fidedigno de la nueva identidad alcanzada por su personaje, de la confianza obtenida en sí misma y en el camino por el que ha de guiar sus pasos. Este cambio terapéutico, no exento de dificultades, sufrimientos y riesgos, le sirve también a Cavell para reivindicar la imagen de unas heroínas cuya identidad trasciende los límites del sacrificio y se reivindica, en cambio, mediante exageradas —y deliberadas— muestras de teatralidad<sup>27</sup>.

A propósito de las comedias, Cavell apunta las nociones de “creación de lo humano” y de “creación de la mujer” para mostrar el énfasis que en estas narraciones tiene el encuentro de la propia identidad (sobre todo en la mujer) a través de la amistad y de la conversación con un compañero que educa al ayudar a examinar el estado de la propia alma. Desde esta perspectiva explica Cavell las

tragedia escéptica por su negación a ver “al otro como persona y hacerse cargo de su realidad, de sus necesidades, de lo que su existencia cuestiona y realiza en la nuestra”. Véase “Introducción” a HENRY JAMES: *La bestia en la jungla*, Editorial Laia, Barcelona, págs. 9-22.

21. STANLEY CAVELL: *Cities of Words*, op. cit., págs. 15-16.

22. STANLEY CAVELL: *Contesting Tears*, op. cit., pág. 30.

23. La relación que Cavell traza entre matrimonio y divorcio se comprende bien a la luz de lo que Hall llama la “lógica dialéctica de la paradoja”, que vuelve a tener en Kierkegaard un equivalente anterior: el matrimonio y el divorcio (en Cavell), como la fe y la desesperación (en Kierkegaard) constituyen polos opuestos que se necesitan mutuamente para constituirse como tales. Si para Kierkegaard la desesperación es el primer paso hacia la fe, para Cavell el divorcio es el primer paso hacia el matrimonio, de ahí que afirme que el matrimonio debe liberarse del divorcio, divorciarse del divorcio. Y, siguiendo con los juegos de palabras, cabe añadir que, para Cavell, “solo lo que puede ser repudiado [el matrimonio] puede ser abrazado como propio. Pero lo que puede ser repudiado debe ser continuamente reabrazado”. Véase RONALD L. HALL: *The Human Embrace*, op. cit., págs. 1-6, 143-146 y 172.

24. STANLEY CAVELL: “Philosophy the Day After Tomorrow”, en *Cavell on Film*: op. cit., págs. 324-325.

25. Véase, por ejemplo, STANLEY CAVELL: *Contesting Tears*, op. cit., págs. 5-6.

26. RICHARD HALL: *The Human Embrace*, op. cit., pág. 128.

27. Para un resumen sucinto del problema identitario en estos melodramas, véase WILLIAM ROTHMAN: “Cavell on Film, Televisión, and Opera”, en



RICHARD ELDRIDGE (ed.): *Stanley Cavell*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 207-238 y, en concreto, pág. 223. En este punto han tenido cierta relevancia las polémicas entre Cavell y las lecturas del género hechas desde la teoría feminista. Un ejemplo nítido puede verse en la interpretación opuesta de *Stella Dallas*: donde Cavell habla de una renuncia voluntaria de la protagonista sobre su hija y de una afirmación de la confianza en sí misma basada en la aceptación de un “gusto” propio (nada convencional), las posturas feministas lamentarían dicha renuncia, que respondería sencillamente a la incapacidad de la protagonista para elegir adecuadamente sus amigos y su forma de vestir. Véase E. ANN KAPLAN: “Contesting Tears”, en *Film Quarterly*, v. 52, n° 1, Fall 1998, págs. 77-81 y, en concreto, pág. 80.

28. STANLEY CAVELL: “Philosophy the Day After Tomorrow”, op. cit., pág. 325.

29. STANLEY CAVELL: *Contesting Tears*, op. cit., pág. 6.

referencias al relato del *Génesis* de varias de estas comedias, el énfasis que la cámara pone en la sugerencia del cuerpo desnudo de la mujer, o la premisa dramática que la sitúa a las puertas de un matrimonio lamentable (del que será convenientemente rescatada por su compañero o marido, tan distinto del pretendiente erróneo). Tampoco es raro, en este mismo contexto, que los personajes masculinos “sermoneen” a sus compañeras, que ellas atraviesen en ocasiones procesos metafóricos de muerte y resurrección, pero también que ellas les infrinjan a ellos humillaciones con las que tienen oportunidad de corregir su esnobismo y de conocerse mejor. En definitiva, en las comedias acontecen procesos educativos mutuos, que pueden poner el énfasis en la educación del hombre (a veces aislado del mundo en su torre de marfil, como sucede en *Bringing Up Baby* y *The Lady Eve*, y habitualmente de la mujer: *His Girl Friday*, *The Philadelphia Story*); y estos procesos revelan que la educación de un personaje depende de que su compañero sepa mejor que él mismo quién es realmente y qué necesita en realidad. De ahí, por ejemplo, que Cavell considere a Cary Grant en *The Philadelphia Story* como un filósofo terapeuta de rasgos emersonianos: un aristócrata natural capaz de hacer que su compañera alcance “su mejor yo”, en expresión de Matthew Arnold.

Se advierte que esta educación no se refiere a un incremento de conocimientos sino a una “transformación de la existencia” y que “aquellos que no pueden inscribirse tal educación no están casados”<sup>28</sup>. Es lo que sucede en los *melodramas de la mujer desconocida*, donde el matrimonio no servirá de ruta para que la mujer encuentre la educación que precisa para dar con su verdadero yo:

*La ruta para esta integridad alternativa es aún la creación, o lo que yo llamaría la metamorfosis: un cambio de la mujer, digamos de su identidad, radical, asombroso, podría decirse que melodramático. Pero este cambio debe ocurrir fuera del proceso de conversación con un hombre (dado que esa conversación constituiría un matrimonio). Es como si las mujeres del melodrama les dijieran a sus hermanas de las comedias (y son hermanas porque ambos tipos de mujer, como he argumentado en otro lugar, descienden de heroínas identificables en Shakespeare y en Ibsen): “Podéis llamaros afortunadas de haber encontrado un hombre (...); nuestra integridad y metamorfosis acontece en otra parte, en el abandono de ese ingenio e inteligencia compartidos, y del aprecio exclusivo”<sup>29</sup>.*

*The Philadelphia Story* (*Historias de Filadelfia*, G. Cukor, 1940)





Cavell insiste en *Cities of Words* que esta propuesta moral tiene una finalidad distinta a la perseguida por las corrientes dominantes, inspiradas bien en un utilitarismo que acentúa la importancia de la propia conveniencia, o en una moral kantiana que incide en las normas universales y externas al individuo. El objetivo del perfeccionismo moral, o perfeccionismo emersoniano —tal y como ilustran los protagonistas de comedias y melodramas—, no es tanto distinguir entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo correcto y lo incorrecto, sino en plantearse con énfasis la cuestión de cómo hay que vivir la vida: por ejemplo, en las comedias, lo que está en juego no es si la pareja debería divorciarse o no (puesto que el divorcio se percibe como una opción legítima) sino de que los dos acierten a ver —de lo contrario estaríamos ante una tragedia— *que no están divorciados*, que su forma de estar en el mundo es el uno junto al otro<sup>30</sup>.

30. Cavell, siguiendo la estela freudiana, entiende que en comedias como *The Lady Eve* o *The Awful Truth* ese reconocimiento supone también para la pareja el paso de una “intimidad incestuosa” (una intimidad de hermanos) a una “intimidad de extraños” que supone, en definitiva, la aceptación separada del otro: “Es una terrible, impresionante verdad que el reconocimiento de la alteridad de los otros, de su separación ineluctable es condición de la felicidad humana”, STANLEY CAVELL: *Cities of Words*, op. cit., pág. 381.

Esta filosofía moral, que hunde sus raíces en *La república* de Platón, “se preocupa por lo que solía llamarse el estado de la propia alma, una dimensión que pone un peso tremendo en las relaciones personales y en la posibilidad o necesidad de la transformación de uno mismo y de su sociedad”<sup>31</sup>. Como en Emerson o en Thoreau, Cavell ve a los protagonistas de estas películas como modelos para la sociedad en cuanto que muestran la determinación de adueñarse de su propia experiencia, de reorientarla o transformarla a raíz de una crisis o, como se dice en *Now, Voyager*—cuyo título surge de un poema de Whitman, otro ilustre trascendentalista—, de una encrucijada. Los protagonistas de estas películas salen de una confusión identitaria y ganan en un conocimiento de quiénes son, lo que les permitirá mantenerse en la senda de aquello para lo que están destinados, de ser dueños de sí mismos (y en el caso de los melodramas a pesar de un entorno social injusto). En una palabra: de cuidar de sí mismos, de vivir sus vidas con autenticidad<sup>32</sup>.

### LA RECUPERACIÓN DE LO COTIDIANO

La fascinación que ejercen sobre Cavell el cine y las películas resulta comprensible, en definitiva, porque revelan nuevas posibilidades de alcanzar una intimidad más profunda con el mundo y con los otros, que es a su juicio la alternativa apropiada para encarar el problema escéptico. Este afán de estrechar, de hacer más íntima la relación del hombre con el mundo que habita es lo que hicieron, a su entender, su primer mentor universitario, el filósofo del lenguaje ordinario John Austin, y el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, trabajo con el que el filósofo austríaco quiso “devolver las palabras de su uso metafísico a su uso cotidiano”. Y lo mismo puede decirse de la reivindicación de lo ordinario realizada por los escritores y filósofos románticos, y especialmente por Emerson y Thoreau<sup>33</sup>. Así lo indica también Casetti cuando señala que estos autores representan para Cavell la punta de lanza de una tendencia “a desembarazarse de lo grande, de lo elevado y remoto, para reencontrar la inspiración en lo común, lo cotidiano y lo corriente; en una palabra, en lo que pertenece a nuestra experiencia ordinaria”<sup>34</sup>.

31. STANLEY CAVELL: “Moral Perfectionism”, en STEPHEN MULHALL (ed.): *The Cavell Reader*, Blackwell, Cambridge (Mass.), 1996, (págs. 353-368), pág. 355.

32. Para el vínculo entre las comedias y los melodramas con el perfeccionismo moral puede consultarse, además del volumen *Cities of Words*, ensayos como “Philosophy the Day after Tomorrow”, “The Good of Film” o “Moral Reasoning”, todos ellos incluidos en *Cavell on Film*.

33. Esta reivindicación de Emerson y de los trascendentalistas, pero también la pretensión de encontrar una alternativa al utilitarismo, la concepción voluntarista que hace del matrimonio a juzgar por las comedias, o la reivindicación de la filosofía como práctica terapéutica son argumentos que invitan a situar la filosofía vitalista de Cavell dentro de la tradición sociológica y cultural que Bellah y otros autores han denominado como “individualismo expresivo”. Este es un movimiento que nace en Estados Unidos en el siglo XIX de la mano de trascendentalistas como Whitman, Emerson y Thoreau que reacciona frente al “individualismo utilitarista” entonces imperante y que invitaba a dedicar la vida a una búsqueda del propio interés material. El individualismo expresivo incidía en cambio en la necesidad de realizar un cultivo profundo del yo que suponía abrirse a los demás y a la Naturaleza, y que enfatizaba la importancia de la autonomía personal y de la libertad

subjetiva. Véase ROBERT BELLAH et al.: *Hábitos del corazón*, Alianza, Madrid, 1989 (1985), págs. 47-118.

34. FRANCESCO CASETTI: *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 1994, pág. 313. Para esta misma cuestión, véase STANLEY CAVELL: "The Ordinary as the Uneventful", *Themes Out of School*, págs. 192-193.

35. NOËL CARROLL: "Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage", *op. cit.*, pág. 106.

Este proyecto filosófico y moral de "búsqueda de lo cotidiano", de reconocer lo extraordinario en lo ordinario, consiste esencialmente en una tarea permanente de renovación de las conversaciones y de las relaciones humanas. Esta recuperación del mundo —Cavell habla de encontrar los medios para no habitarlo de forma espectral sino real, de "existir" en él—, ya lo hemos visto, tiene para Cavell como emblema principal un matrimonio genuino, entendido como amistad y educación mutua entre hombre y mujer. Se advierte, en definitiva, que Cavell no solo va a contracorriente (como hicieron en su día Emerson y el Thoreau de la desobediencia civil) en los métodos de aproximación al medio cinematográfico, sino también en los valores que reclama. Valgan en este sentido como cierre las palabras con las que Noël Carroll concluía su reseña de *Pursuits of Happiness*:

*Que Cavell no regañe a sus películas por recomendar el amor y el matrimonio le merecerán las iras de los journals cinematográficos. Pero el amor y el matrimonio existen; tienen una experiencia fenomenológica y la gente los experimenta. Esto hace que merezcan ser discutidos con seriedad, con independencia de las evaluaciones morales finales que cada uno haga de estos hechos vitales (...) Sería ciertamente desafortunado que las consideraciones de Cavell sobre la estructura interna y sobre el significado de estos trabajos fuesen ignoradas porque él no porta los colores éticos correctos según la moda*<sup>35</sup> ●

#### The reasons of the philosopher: Stanley Cavell and cinema

The recent publication of *Cities of Words* (2004) and of *Cavell on Film* (2005) contributes to clarify the reasons behind Stanley Cavell's placing of cinema at the centre of his philosophical project. Cavell, who with his methods and anxieties is always swimming against the tide, paid attention to certain classic Hollywood comedies and melodramas, which are notoriously in tune with the moral philosophy of R. W. Emerson. In his readings of these films, Cavell emphasises the decisiveness of the identifying processes experienced by the main characters, intent on finding and preserving their authentic ego.